

PAROLE RUBATE

RIVISTA INTERNAZIONALE
DI STUDI SULLA CITAZIONE



PURLOINED LETTERS

AN INTERNATIONAL JOURNAL
OF QUOTATION STUDIES

Rivista semestrale online / Biannual online journal

<http://www.parolerubate.unipr.it>

Fascicolo n. 5 / Issue no. 5

Giugno 2012 / June 2012

Direttore / Editor

Rinaldo Rinaldi (Università di Parma)

Comitato scientifico / Research Committee

Mariolina Bongiovanni Bertini (Università di Parma)

Dominique Budor (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)

Roberto Greci (Università di Parma)

Heinz Hofmann (Universität Tübingen)

Bert W. Meijer (Nederlands Kunsthistorisch Instituut Firenze / Rijksuniversiteit Utrecht)

María de las Nieves Muñiz Muñiz (Universitat de Barcelona)

Diego Saglia (Università di Parma)

Francesco Spera (Università di Milano)

Segreteria di redazione / Editorial Staff

Maria Elena Capitani (Università di Parma)

Nicola Catelli (Università di Parma)

Chiara Rolli (Università di Parma)

Esperti esterni (fascicolo n. 5) / External referees (issue no. 5)

Roberto Campari (Università di Parma)

Paola Cristalli (Fondazione Cineteca di Bologna)

Luciano De Giusti (Università di Trieste)

Paolo Desogus (Università di Siena)

Progetto grafico / Graphic design

Jelena Radojev (Università di Parma)

Direttore responsabile: Rinaldo Rinaldi

Autorizzazione Tribunale di Parma n. 14 del 27 maggio 2010

© Copyright 2012 – ISSN: 2039-0114

INDEX / CONTENTS

Speciale Cinema

IL TESSUTO SEGRETO DELLE IMMAGINI. CITAZIONI NEL CINEMA EUROPEO

a cura di Roberto Chiesi

<i>Presentazione</i>	3-5
<i>Empire de la nuit, amour maudit. De la peinture de l'Ottocento à "L'Inferno" (1911)</i> CÉLINE GAILLEURD (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)	7-22
<i>Un pionnier de l'écriture postmoderne. L'usage des références et des citations chez René Clément</i> DENITZA BANTCHEVA (Agence pour le Développement Régional du Cinéma – Paris)	23-39
<i>"Teorema" e San Paolo. Citazioni pasoliniane fra cinema e letteratura</i> ALESSANDRA GRANDELIS (Università di Padova)	41-59
<i>Il sipario strappato. Scene di teatro nel cinema</i> STEFANIA RIMINI (Università di Catania)	61-85
<i>De la voluntad de pronunciar una nube. "Fortini / Cani" como paradigma de la cita</i> JOSÉ MANUEL MOURIÑO (Universidade de Vigo)	87-108
<i>Frontières reculées de la citation: sur trois films de Hans-Jürgen Syberberg</i> NICOLAS GENEIX (Université de la Sorbonne – Paris IV)	109-132
<i>Questioni di stile. La citazione in "Ladri di saponette"</i> LAPO GRESLERI (Bologna)	133-140
<i>Nella filigrana di "Nouvelle Vague"</i> ROBERTO CHIESI (Fondazione Cineteca di Bologna)	141-159
<i>Come guardare ai classici e vivere felici: "The Artist", "Hugo", "War Horse"</i> MICHELE GUERRA (Università di Parma)	161-180



CÉLINE GAILLEURD

**EMPIRE DE LA NUIT, AMOUR MAUDIT.
DE LA PEINTURE DE L'OTTOCENTO
À "L'INFERNO" (1911)**

“ma sulla speranza già scendono le tenebre”.
G. Pastrone, *Il Fuoco* (1916)

Adaptée de la *Divina Commedia*, réalisée en 1911 par trois cinéastes (Francesco Bertolini, Adolfo Padovan et Giuseppe De Liguoro)¹ *L'Inferno*² est une œuvre essentielle du cinéma italien, accueillie par les critiques de l'époque comme une “gloire de la nation”³ ainsi qu'en témoignent les

¹ Aldo Bernardini précise que le film est mis en scène par Francesco Bertolini et Adolfo Padovan, avec la collaboration de Giuseppe De Liguoro. Voir A. Bernardini, *Naissance et évolution des structures du premier cinéma italien (1896-1912)*, dans *Le Cinéma italien : de “La prise de Rome” (1905) à “Rome ville ouverte” (1945)*, sous la direction d'A. Bernardini et J. A. Gili, Paris, Centre Georges Pompidou, 1986, p. 37.

² En 2011, dans le cadre du festival *Il cinema ritrovato*, la Cineteca di Bologna a réalisé une très belle édition en dvd de *L'Inferno*, présenté dans une copie restaurée et en couleur. Le film est accompagné d'un livret bien documenté et notamment d'un bonus intitulé *Riferimenti iconografici* proposant une mise en relation des gravures de Gustave Doré avec différents photogrammes du film.

³ Cf. G. Capra Boscarini, *La funzione demo-estetica della cinematografia*, dans “Lux”, 16 aprile 1911, cité d'après *Sperduto nel Buio. Il cinema muto italiano e il suo tempo (1905-1930)*, a cura di R. Renzi, Bologna, Cappelli, 1991, p. 60.

nombreux articles publiés à la sortie du film.⁴ Comme l'écrivait George Dureau, un critique français, à l'époque "cette réalisation consacre de façon magistrale les longues et difficiles étapes de la cinématographie artistique".⁵ Certains historiens du cinéma, tels George Sadoul ou Maria Adriana Prolo, ont continué de saluer le lyrisme de ce "grand spectacle dont l'originalité était frappante et qui tranchait sur toute la production mondiale"⁶ et l'ont considéré comme le premier authentique chef-d'œuvre,⁷ une des plus hautes réussites des films muets : "on n'avait jamais rien vu jusqu'alors de plus grandiose, de plus artistique, de plus merveilleux",⁸ rapporte Marcel Oms. Cette œuvre marque aussi un véritable tournant en ce qu'elle constitue le premier long-métrage de l'histoire du cinéma italien et impose la reconnaissance du cinéma comme art. En 1911, lorsque Ricciotto Canudo présente le film à l'École des Hautes Études de Paris, il parle pour la première fois du cinéma comme d'un "septième art".⁹ S'imposant d'emblée comme épopée cinématographique, dans quelle mesure le film *L'Inferno* puise-t-il ses racines dans une esthétique et une sensibilité qui incitent à une nouvelle compréhension du texte de Dante, en adéquation avec les inquiétudes des artistes de la fin du XIX^e siècle ? Deux motifs

⁴ Voir A. Bernardini, "*L'Inferno*" della Milano Films, dans "Bianco e Nero", XLVI, 1985, pp. 90-111.

⁵ Cf. G. Dureau, *Ciné-Journal*, 135, 25 mars 1911 cité d'après A. Bernardini, *Il cinema muto italiano 1911. I film degli anni d'oro*, Roma, Nuova Eri-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1995, pp. 315-335.

⁶ Cf. G. Sadoul, *Histoire générale du Cinéma*, vol. III : *Le cinéma devient un art (1909-1920)*, t. 1: *L'avant-guerre*, Paris, Denoël, 1978, p. 122.

⁷ Voir M. A. Prolo, *Storia del cinema muto italiano*, Milano, Poligono Società Editrice, 1951, vol. I, p. 42.

⁸ Cf. M. Oms, *Cinéma muet italien. Une esthétique d'opéra*, dans "Cahiers de la cinémathèque", 26-27, 1979, p. 102 (numéro spécial *Le cinéma muet italien*).

⁹ Mario Quargnolo précise que "Les vers de Dante étaient déclamés par Romuald Joubé et par M^{me} Marie Marcelly". Cf. M. Quargnolo, *Les premiers "auteurs" du cinéma italien*, *ibidem*, p. 102.

reviennent avec insistance de la peinture au cinéma : l'attrait des ténèbres et l'amour maudit.

1. *Attrait des ténèbres, puissance de la nuit*

À la fin du XIX^e siècle, les peintres italiens, symbolistes ou divisionnistes, dans le sillon du romantisme européen, ont été particulièrement intéressés par les ambiances crépusculaires et nocturnes. Tout entier placé sous le signe de la nuit, le film *L'Inferno* se rapproche des préoccupations de ces artistes travaillant sur les lumières changeantes, ambiguës, prises dans un entre-deux permanent. En prenant pour motif principal la nuit, peuplée de démons, le premier long-métrage de l'histoire du cinéma italien retrouve l'ambiance de tableaux et d'illustrations de la fin du XIX^e siècle qui accordent une place centrale à la nuit, associée à l'horreur et à la mort.

En 1903, sur les pas de l'édition de Gustave Doré et sous l'impulsion d'un puissant romantisme patriotique, la société Vittorio Alinari lance en Italie un concours en vue d'une nouvelle édition de la *Divina Commedia* qui est alors illustrée par les artistes italiens les plus connus du moment : Alberto Martini, Duilio Cambellotti, Lionello Balestrieri, Giulio Aristide Sartorio, Plinio Nomellini, Pietro Chiesa, Giovanni Fattori, Ernesto Bellandi participent à ce travail.¹⁰ L'imaginaire symboliste et idéaliste obsède les crayons et les pinceaux de ces peintres tourmentés par l'univers nocturne de Dante, en prise avec le péché et le mal.¹¹ Dans le texte, c'est d'abord dans les replis de la nuit que le poète confie son désespoir. Elle

¹⁰ Voir D. Alighieri, *La Divina Commedia : novamente illustrata da artisti italiani*, Firenze, Alinari, 1903.

¹¹ Voir *La Commedia dipinta. I concorsi Alinari e il simbolismo in Toscana*, a cura di C. Sisi, Firenze, Alinari, 2002, *passim*.

intensifie la douleur et la solitude de Dante dans les cercles de l'Enfer. Maurice Blanchot prolonge cette idée dans *L'espace littéraire* : la densité nocturne efface le contour des choses, elle permet de se soustraire du monde environnant et de se tourner vers l'intériorité.¹²

Proches de l'esthétique des illustrateurs de cette édition, les cinéastes du film *L'Inferno* placent leurs personnages dans l'opacité de la nuit afin de renforcer l'effet surnaturel du surgissement des corps. Ils utilisent souvent un fond noir devant lequel se déplacent les acteurs, ou bien un éclairage clair-obscur laissant une grande place à la pénombre. À la manière de Doré, qui n'hésita pas à accentuer le contraste entre le noir et le blanc pour donner plus de présence à la nuit, les illustrations de Cambellotti (*Inferno*, XXXI) et de Adolfo De Carolis (*Inferno*, XXII) dépeignent des scènes qui semblent éclairées par la sinistre lueur que projettent les flammes. De manière comparable, dans le film, Dante et Virgile sont enveloppés dans une profonde nuit qui absorbe tout dans ses marges indéterminées et mouvantes.

Un point de vue singulier s'affiche donc dans ces illustrations qui reflètent les incertitudes diffusées par le milieu artistique. Les artistes, qui n'ont plus la foi du grand poète italien,¹³ aiment représenter les corps frêles des âmes condamnées à errer dans l'antre de la terre. Les nus du peintre Bellandi qui se contorsionnent de douleur dans une ambiance expressionniste, à la manière d'une danse macabre (*Inferno*, XX), évoquent plusieurs passages du film dans lesquels des paysages obscurs et indistincts sont peuplés par des corps tourmentés. Des effets de correspondances se dessinent entre l'illustration du chant XX par Bellandi pour le cercle des

¹² Voir M. Blanchot, *L'Espace littéraire* (1955), Paris, Gallimard, 1973, pp. 215 et sqq., pp. 361 et sqq.

¹³ Voir J. Clair, *L'immortalité mélancolique*, dans *Mélancolie : génie et folie en Occident*, sous la direction de J. Clair, Paris, Gallimard-Rmn, 2005, p. 380.

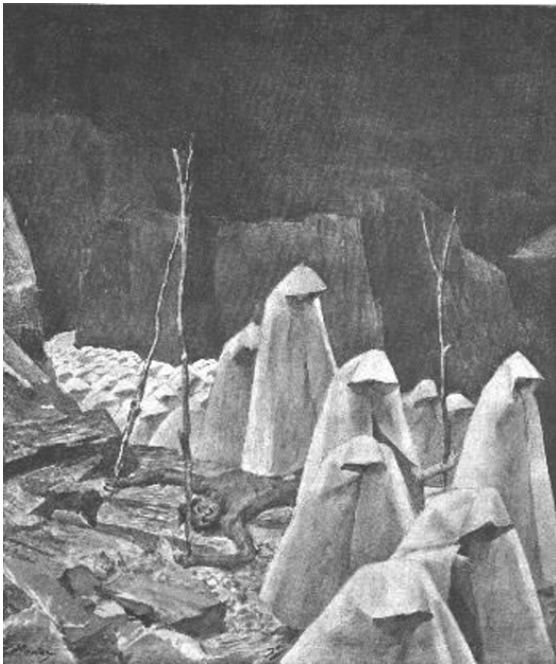
trompeurs (*Inferno*, XXIII) et l'épisode mis en scène dans le film. De manière comparable, une rangée de prêtres s'avance, lentement sur un chemin rocailleux, tel un fleuve d'automates, enveloppés dans la nuit, les visages et la tête recouverts d'une soutane.



1. E. Bellandi, *Inferno* (canto XX), 1903.



2. F. Bertolini, A. Padovan e G. De Liguoro, *L'Inferno*, 1911.



3. E. Bellandi, *Inferno* (canto XXIII), 1903.



4. F. Bertolini, A. Padovan e G. De Liguoro, *L'Inferno*, 1911.

Les artistes italiens de toute cette génération – Gaetano Previati, Giovanni Segantini, Angelo Morbelli, Tranquillo Cremona ou encore Giuseppe Pellizza da Volpedo – n’ont cessé de figurer la quête de la lumière dans l’obscurité de l’enfer. Dans *Il sole nascente* (1904), Pellizza travaille sur les forces primordiales de la nature “qui absorbe l’homme et l’anéantit pour rester seule à resplendir de beauté immortelle”.¹⁴ Les cinéastes se sont peut-être souvenus des éblouissements proposés par les peintres de la fin du XIX^e siècle, qui dans leurs recherches sur le contre-jour, la lumière artificielle, les effets de halo et de flou, tendaient à produire un climat irréel.

Ainsi, le film s’accorde avec les représentations de Dante lui-même, plongé dans l’opacité de son voyage infernal. Les intertitres insistent sur les états d’âme de Dante face à l’horreur. Comme l’écrivit Jean Clair, “Au XIX^e siècle, le poète, à qui l’on attribue la plus profonde sensibilité, incarne le mélancolique par excellence, et donc une âme sœur ; et sa description du royaume des enfers dans l’au-delà reflète aux yeux du public son propre destin ici-bas”.¹⁵ Le film se place donc dans la lignée des illustrations et des tableaux inspirés de l’*Inferno*, qui révèlent, comme l’écrivait Barbey d’Aurevilly, “une époque troublée, sceptique, railleuse, nerveuse, qui se tortille dans les ridicules espérances des transformations et des métempsycozes”.¹⁶

¹⁴ Cf. A. Scotti, *Pellizza da Volpedo : catalogo generale*, Milano, Electa, 1986, p. 446.

¹⁵ Cf. J. Clair, *Une mélancolie faustienne*, dans *Mélancolie : génie et folie en Occident*, cit., p. 466.

¹⁶ Cf. J.-A. Barbey d’Aurevilly, *Les Œuvres et les hommes*, 1^{ère} série, vol. III : *Les Poètes*, Paris, Amyot, 1862, p. 380.



5. S. Bicchi, *Purgatorio* (canto XII), 1903.



6. F. Bertolini, A. Padovan e G. De Liguoro, *L'Inferno*, 1911.

2. *L'étreinte, le baiser : les amants maudits*

Sous l'impulsion du romantisme, au-delà de l'attrait de la nuit et du monde des ténèbres, la *Divina Commedia* de Dante a été revisitée par les artistes du XIX^e, pour son exaltation de l'amour à travers le récit de la passion de Dante et Béatrice, prolongée par celle de Paolo Malatesta et Francesca de Rimini, l'épisode le plus célèbre du poème. Dans le chant V de l'*Inferno*, le poète raconte la légende de ce couple du XIII^e siècle, puni d'avoir laissé l'amour l'emporter sur la raison. Lorsque le mari de Francesca, Gianciotto Malatesta, découvre qu'elle a une liaison avec son frère Paolo, il les poignarde tous les deux, alors qu'ils échangeaient un baiser (sans doute le premier) et lisaient le grand roman d'amour courtois, *Lancelot*. Comme le suppose Jacqueline Risset, "Tous les lecteurs du XIX^e siècle manifestent une identification romantique au personnage de Francesca de Rimini, morte d'amour-passion".¹⁷

¹⁷ Cf. J. Risset, *Traduire Dante*, dans Dante, *La divine comédie. L'Enfer / Inferno*, trad. fr. par J. Risset, Paris, Flammarion, 2004, p. 4.

Avec les artistes du XIX^e,¹⁸ le récit médiéval de Paolo et Francesca atteint l'intensité d'une tragédie shakespearienne.¹⁹ Après les propositions picturales de William Blake, qui signe près d'une centaine de tableaux inspirés par l'œuvre de Dante, les peintres préraphaélites reviennent avec obsession sur l'histoire de Francesca de Rimini. Le bien nommé Dante Gabriel Rossetti utilise le roux des cheveux des deux amants pour signifier la combustion amoureuse qui contamine l'ensemble des tableaux comme dans *Paolo and Francesca de Rimini* (1855). L'un des cinéastes de *L'Inferno*, Adolfo Padovan, a rédigé après la réalisation du film un essai dans lequel il envisage cette "passion digne"²⁰ et explique que les artistes, après Dante, n'ont cessé de célébrer cet amour sans le condamner. Les peintres italiens de l'Ottocento, Previati, Alessandro Barbieri, Mosè Bianchi, Felice Giani, Amos Cassioli ou encore Giuseppe Frascheri, chacun à leur manière, ont représenté cet amour illicite, avec exaltation ou compassion, mais toujours en le magnifiant. Ces peintres, entièrement au service des sentiments, se sont attachés à exprimer de grandes passions en exhumant le prestigieux passé italien.

Le film *L'Inferno* reprend les deux moments dramatiques qui ont été privilégiés par les peintres de ce siècle : la naissance de l'amour clandestin de Francesca de Rimini le jour où son amant Paolo, lors d'une lecture, vint cueillir en tremblant un baiser sur ses lèvres ; et l'envol des amants dans le cercle de la luxure.

¹⁸ Voir Joseph Anton Koch, *Paolo et Francesca surpris par Gianciotto* (1805-1810), Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Paolo et Francesca* (1819), Ary Scheffer, *Francesca da Rimini et Paolo Malatesta avec Dante et Virgile* (1835), Alexandre Cabanel, *La Mort de Francesca de Rimini et de Paolo Malatesta* (1870), Auguste Rodin, *Le Baiser* ou *Paolo et Francesca* (1888).

¹⁹ Voir C. Poppi, *Sventurati amanti, il mito di Paolo e Francesca nell'Ottocento*, Milano, Mazzotta, 1994, *passim*.

²⁰ Cf. A. Padovan, *Dante e la Francesca da Rimini*, in Id., *Naufraghi e vittoriosi. Episodi di uomini celebri*, Milano, Hoepli, 1914, pp. 10-17.

3. *L'amour, le péché et la mort de l'Enfer aux 'dive'*

Au début de la séquence, Dante et Virgile se trouvent dans le cercle de la luxure. Du haut d'un rocher, les deux poètes observent les corps emportés dans "un antre sans lumière". Ils sont pris dans l'infernal tourbillon de la passion qui, comme Dante le décrit, "mena gli spirti con la sua rapina ; / voltando e percotendo li molesta" (*Inferno*, V, 32-33). Les corps de Paolo et Francesca sont d'abord mêlés aux corps blancs fantomatiques des âmes errantes, puis ils descendent progressivement vers les deux hommes pour raconter leur malheureuse histoire. Un *flash-back* très précurseur nous plonge loin du cercle de la luxure, dans un Moyen Âge doux et légendaire, plus proche des contes que de la vérité historique, typique du style troubadour qui privilégia, en peinture, le thème de l'amour vécu comme drame. Les cinéastes de *L'Inferno* ont épousé l'iconographie proposée par les peintres pour raconter la naissance de l'amour de Paolo et Francesca.

Une Francesca 'classicisante' écoute avec ferveur un Paolo Malatesta médiéval, dans un décor gothique évoquant celui d'une église, trait caractéristique de cet art de la synthèse propre au XIX^e siècle. Paolo lit, debout, dans une posture déclamatoire accompagnée de grands gestes emphatiques. Transportée par le récit des amours contrariées de Lancelot du lac et de Guenièvre, prise par un excès de sentiments, Francesca pose sa main sur son cœur, se lève de son siège et se rapproche de Paolo, le visage à la renverse en signe d'abandon. L'échelle des plans, limitée au plan d'ensemble, condamne les deux acteurs à évoluer au centre de l'espace scénique. Les corps peu mobiles et les gestes appuyés produisent un effet de suspension qui les rapproche des personnages peints.

Du tableau de Michelangelo Grigoletti (*Paolo e Francesca*, 1840) au film *L'Inferno*, au-delà du style 'moyenâgeux', on retrouve des

personnages très vivants, lisant ou s'embrassant, qui mettent ainsi en avant un amour chaste. Dans un cas comme dans l'autre, l'espace renvoie au dispositif scénique qui passe par un jeu frontal et emphatique, une représentation excessive des affects, portée par une gestuelle solennelle et une forte expressivité des visages. Peintres et cinéastes ont su mettre à profit les ressources pathétiques du théâtre. Mais la temporalité et l'inscription dans l'espace se distinguent. Le peintre montre l'instant d'après, il constate le moment où l'irréparable est commis, tandis que le cinéma temporalise et dilate le moment. Mais cette vision d'un des plus grands drames amoureux reste édulcorée : le film s'arrête avant le baiser et ne montre pas non plus l'arrivée soudaine du mari qui les surprend et les tue de son épée. Ainsi, les cinéastes de *L'Inferno* n'atteignent pas dans cette scène la puissance émotionnelle et la force visuelle qu'ils mettent en œuvre lorsqu'ils figurent le couple plongé dans le cercle de la luxure. La charge érotique de cet amour passionnel, qui transparaît dans certains tableaux comme *Paolo e Francesca* de Gaetano Previati, n'apparaît pas dans le film *Inferno* où la dimension fantastique prend le dessus.

C'est dans les drames mondains que l'on retrouvera à travers le récit d'amours illicites cette alliance entre l'érotisme et la mort. En effet, les cinéastes italiens se sont attachés, dans ces films, à mettre en scène l'excès de la passion amoureuse, au-delà de toutes conventions sociales. La mort des amants est un grand thème que le cinéma italien des années 1910 s'appropriera dans les mélodrames interprétés par des actrices telles que Pina Menichelli, Francesca Bertini, Lyda Borelli, qui utilisent leur corps comme un médium pour exprimer le drame de la passion.²¹ Par leur symbolisme, les films de *dive* trouvent d'étonnantes correspondances avec

²¹ Voir Mario Caserini, *Ma l'amor mio non muore* (1913), Carmine Gallone, *La donna nuda* (1914), Giovanni Pastrone, *Tigre Reale* (1916), Alfredo De Antoni, *Il processo Clemenceau* (1917).

l'Inferno. Les âmes pécheresses que Dante rencontre, condamnées à errer dans l'antre de la terre, pourraient bien être celles des *dive* elles-mêmes, emmurées dans leurs fautes, à jamais privées d'un au-delà rédempteur : malgré elles, elles font descendre l'enfer sur terre. De *L'Inferno* aux drames mondains, il semble que tout le XIX^e siècle vienne mourir dans ces corps, traversés par des tensions, comme si quelque chose en eux disait l'effondrement d'une époque.



7. G. Previati, *Paolo e Francesca*, 1887.



8. A. De Antoni, *Il processo Clemenceau*, 1917.

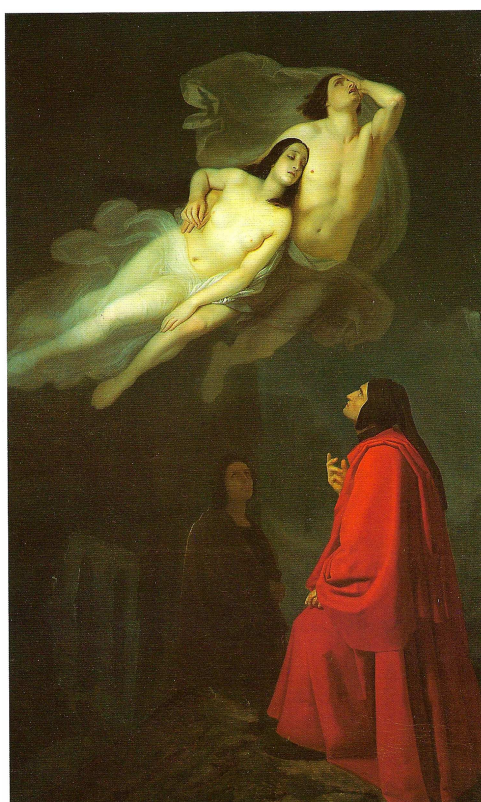
4. *Les damnés : le cercle de la luxure*

De retour dans le cercle de la luxure, les deux acteurs interprétant Paolo et Francesca, suspendus à des cordes invisibles, donnent par leur vol un effet surnaturel à la scène. Les gestes implorants de Francesca et l'expression de son visage véhiculent un lyrisme associé à une insurmontable douleur. Les deux âmes ont une enveloppe charnelle, mais l'apparence diaphane les soustrait à la pesanteur. Comme dans le tableau de Frasccheri, *Dante e Virgilio incontrano Paolo e Francesca* (1836), les deux amants, irradiés de lumière, s'extraient de la nuit : éclairant le poète d'une lumière sépulcrale, ils semblent affranchis de la pesanteur et un drap blanc les unit et les entoure de pureté.²²



9. F. Bertolini, A. Padovan e G. De Liguoro, *L'Inferno*, 1911.

10. G. Frasccheri, *Dante e Virgilio incontrano Paolo e Francesca*, 1836.



²² Pour élargir le sujet aux autres périodes du cinéma voir F. Amy de la Bretèque, *L'imaginaire médiéval dans le cinéma occidental*, Paris, Champion, 2004, pp. 433-439.



11. G. Previati, *Paolo e Francesca*, 1901.



12. M. Bianchi, *Paolo e Francesca*, 1877.

D'autres peintres italiens tels que Previati, Frascheri ou Bianchi ont été fascinés par l'étendue des visions du texte de Dante, de ses registres amoureux et ont décliné ce motif de l'étreinte amoureuse et du vol surnaturel. Mystique et mélancolique, Previati propose, en 1901, une interprétation où les corps des deux amants sont irradiés de lumière dans un ciel d'un bleu intense. Préoccupé d'idéal, de pureté et de sublime, l'artiste montre que l'amour charnel, devenu celui de l'âme pure, est beau et chaste. Sa manière de peindre le sentiment qui unit Paolo et Francesca pour l'éternité renvoie au divin. Pour son *Paolo e Francesca* (1877) Bianchi recourt, lui, à un fond doré qui traduit l'absolu et la douceur de l'amour.

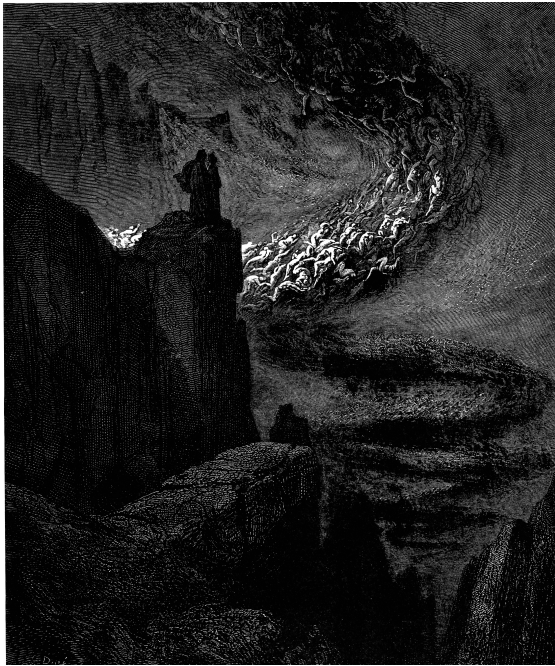
Emporté par la représentation de ce récit, le critique d'art français Philippe Burty écrira :

“Tous ceux qui ont aimé, tous ceux qui aiment, tous ceux qui aimeront s'arrêteront émus et charmés devant le groupe de Francesca et de Paolo, que l'*Inferno* de Dante semble n'avoir accueilli dans son cercle douloureux, que pour assurer l'éternité mystérieuse de leur étreinte passionnée”.²³

Le cercle de la luxure dans lequel sont condamnés Paolo et Francesca, ouvre et termine la séquence : de l'un à l'autre, on passe du motif de l'étreinte à un enchevêtrement de corps condamnés à ne jamais être séparés, puisque le dernier plan montre, dans une surimpression, une masse de corps en lévitation au-dessus des poètes, qui s'accumulent dans le ciel en un véritable tourbillon. Gian Piero Brunetta rappelle que le film “suit pas à pas l'iconographie la plus divulguée de la comédie dantesque, ainsi que celle de l'œuvre de Doré”.²⁴ De l'illustration de Doré au film, on retrouve effectivement une opposition entre les tenues vestimentaires des deux poètes et la nudité des damnés s'étreignant, ainsi qu'une attention particulière pour les effets plastiques et dramatiques du clair-obscur et de la profondeur de champ. La fusion des corps, scellés les uns aux autres, évoque un ruisseau, une vallée de larmes.

²³ Cf. Ph. Burty, *Exposition des œuvres d'Ary Scheffer*, dans “Gazette des Beaux-Arts. Courrier Européen de l'Art et de la curiosité”, 10 mai 1859, p. 57. Ces propos lui ont été inspirés par le tableau de Ary Scheffer *Les ombres de Francesca da Rimini et de Paolo Malatesta apparaissent à Dante et à Virgile* (1855).

²⁴ Cf. G. P. Brunetta, *Il cinema muto italiano*, Bari, Laterza, 2008, pp. 184-185.



13. G. Doré, *L'Enfer de Dante Alighieri*, 1861.

14. F. Bertolini, A. Padovan e G. De Liguoro, *L'Inferno*, 1911.



L'Inferno met à jour de multiples phénomènes de migration des arts visuels de la fin du XIX^e siècle dans le cinéma : ils y subsistent de manière altérée ou diffuse. Un 'musée imaginaire' de la peinture du XIX^e siècle semble s'être enfoui dans les premières images cinématographiques. Toutefois, ces tableaux n'apparaissent pas comme les vestiges d'une peinture défunte, mais comme des images ayant un pouvoir encore très fort sur le public. Francesco Bertolini, Adolfo Padovan et Giuseppe De Liguoro leur ont en quelque sorte offert leurs derniers feux, redéployant une iconographie académique, romantique et symboliste, jugée désuète en regard de la modernité artistique, mais en même temps nécessaire à la croissance et à l'affirmation internationale du cinéma italien des origines. Ce film de 1911 représente une étape essentielle du cinéma italien qui scelle une relation originelle entre littérature, peinture, art de la scène et cinéma. Le cinéma italien des premières décennies a eu besoin de reprendre de grandes œuvres littéraires (Homère, Dante, Alexandre Dumas père et fils, le Tasse, Shakespeare, Schiller, Manzoni) et, probablement plus qu'aucune autre cinématographie, il s'est appuyé sur des œuvres picturales,

passées dans la culture populaire, pour se constituer. Il a démontré, tout au long des premières décennies, sa capacité à récupérer et annexer un vaste patrimoine iconographique. La relation qu’entretient le cinéma italien des années 1910 avec la peinture italienne qui le précède ne fait qu’attirer l’attention sur le problème, qu’Aby Warburg considère comme le plus complexe des beaux-arts : “saisir une image dans le mouvement de la vie”.²⁵ Bien après la passionnante aventure du muet, un cinéaste “più moderno di ogni moderno”, déterminé à “cercare fratelli che non sono più”,²⁶ remontera la boucle du temps et fera revenir, comme des fantômes du passé italien, les vers de Dante (*Accattone*, 1961) et ses cercles infernaux (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 1975). De film en film – *Il Vangelo secondo Matteo* (1964), *Teorema* (1968), *Porcile* (1968-1969), *I racconti di Canterbury* (1971-1972) – Pier Paolo Pasolini questionnera l’énigme du paysage infernal de l’Etna en proie à des manifestations surnaturelles, rejoignant alors toute une tradition littéraire, iconographique et cinématographique. Ainsi, l’*Inferno* de Dante poursuit son chemin dans l’histoire des représentations.

²⁵ Cf. A. Warburg, *La Naissance de Vénus et le Printemps de Sandro Botticelli*, trad. fr. par L. Cahen-Maurel, Paris, Allia, 2007, p. 7.

²⁶ Cf. P. P. Pasolini, *Poesie mondane*, dans Id., *Poesia in forma di rosa*, dans Id., *Tutte le poesie*, a cura e con uno scritto di W. Siti, saggio introduttivo di F. Bandini, cronologia di N. Naldini, Milano, Mondadori, 2003, t. I, p. 1099.

Copyright © 2012

Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione /
Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies